

Cultura giuridica e diritto vivente

Rivista on line del Dipartimento di Giurisprudenza

Università di Urbino Carlo Bo

Saggi



RAPPRESENTAZIONE DEL POTERE E POTERE DELLA RAPPRESENTAZIONE. RITRATTI DI GIUDICI

Anna Maria Campanale

Abstract

[The Representation of Power and the Power of Representation. Judicial portraiture] Marin's semiology describes a chiasmus: the power of representation and the representation of power. This chiasmus reveals the indissoluble relationship between power and representation and offers a theoretical reflection on the politics of images. In this perspective, this paper suggests the interpretation of portraits of judges as representation of judicial power and, ultimately, of Justice. Judicial portraiture shows, *prima facie*, pictures of judges emphasized by the solemnity of their robes and wigs: however, what emerges from the portraits is the personification of Justice. But the image is polysemious, because spectators are implicated in representation. In *The Trial* by Kafka, a powerful example is the transfiguration of the Goddess of Justice into the Goddess of the Hunt in K.'s eyes, while painter Titorelli draws the allegorical figure - Justice and the Goddess of Victory at the same time - behind the judge's throne.

Key Words:

Political representation, Judicial Portraiture, Polysemy of images.

Vol. 5 (2018)





Rappresentazione del potere e potere della rappresentazione. Ritratti di giudici

Anna Maria Campanale*

1. Tra presentazione e rappresentazione

Nell'*Introduction a Des pouvoirs de l'image* dal titolo *L'être de l'image et son efficace*¹, Marin si interroga sull'essere dell'immagine e, superando rapidamente la risposta della filosofia occidentale nella sua vulgata, condizionata dallo slittamento dal piano ontologico a quello gnoseologico², identifica l'essere dell'immagine con la sua forza³. Per definirne il complesso campo semantico, anche Marin non si sottrae all'imperativo filologico nella sua glossa al celebre passo del *De Pictura* di Leon Battista Alberti: "Nam habet ea quidem in se vim admodum divinam non modo ut quod de amicitia dicunt, absentes pictura praesentes esse faciat, verum etiam defunctos longa post saecula viventibus exhibeat, ut summa cum artificis admiratione ac visentium voluptate cognoscantur"⁴. Forza divina dell'immagine, per il suo "effetto-rappresentazione"⁵. È intorno alla rappresentazione allora che

* Anna Maria Campanale è Professore ordinario di Filosofia del diritto presso l'Università di Foggia.

Mail: annamaria.campanale@unifg.it

Il presente saggio è stato concesso a CGDV su invito della direzione.

¹ Si possono tuttavia ritrovare le medesime riflessioni anche nell'introduzione a Louis Marin, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris, 1981, pp. 9-11 e in Id., *Pouvoir, représentation*, in A. Cantillon, G. Careri, J.-P. Cavaillé, P.-A. Fabre, F. Marin (dir.) *Politiques de la représentation*, Éditions Kimé, Paris, 2005, pp. 71-73.

² Il concetto di *mimesis*, che rinvia l'immagine all'ente che essa rappresenta, facendo dell'immagine una presenza seconda e secondaria, sposta la domanda, scrive Marin, da cosa è l'immagine a cosa essa ci fa conoscere, o ci impedisce di conoscere, dell'essere (*L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, 2009, pp. 273-274). Non si può qui analizzare tale concetto in "tutta la gamma dei suoi valori" (Jean-Luc Nancy, *La rappresentazione interdotta*, in *Tre saggi sull'immagine*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli, 2011, p. 63): si può solo ricordare che al concetto di *mimesis* Hans Georg Gadamer restituisce invece il suo essere la manifestazione del rappresentato: "senza la *mimesis* dell'opera non c'è il mondo, almeno come esso è nell'opera, e senza la ripetizione non c'è, d'altra parte, l'opera" (*Verità e metodo*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Fabbri Editori, Milano, 1972, p. 171).

³ Louis Marin, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 274.

⁴ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, ed. it. a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari, 1975, p. 45. Si veda anche il commento, all'analisi di Marin sul passo in questione, di Jacques Derrida, *Ogni volta unica, la fine del mondo*, tr. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano, 2005, pp. 171-174. Secondo Gottfried Boehm, Leon Battista Alberti è un testimone significativo poiché "ha saputo congiungere la sapienza retorica e il pensiero degli antichi con i propri intenti umanistici, cioè scientifici" (*Rappresentazione – Presentazione – Presenza. Sulle tracce dell'homo pictor*, in M. G. Di Monte e M. Di Monte, *La svolta iconica*, (a cura di), Meltemi, Milano, 2009, p. 91). Ma v. anche David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, tr. it. di G. Perini, Einaudi, Torino, 2009, pp. 73-77.

⁵ Louis Marin, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 275.

occorre interrogarsi: “che cos’è rap-presentare se non presentare nuovamente (nella modalità del tempo) o al posto di... (in quella dello spazio)? Il prefisso ‘ra-’ introduce nel termine il valore di sostituzione”⁶. Che la rappresentazione non sia una mera ripetizione Marin non lo rileva neanche⁷, e pone invece l’accento sulla possibile affinità semantico-funzionale con il termine ‘sostituzione’. E così continua: “qualcosa che *era* e non *lo* è più *ora* è rap-presentato. Al posto di qualcosa che è presente altrove, ecco *presente* un dato, *qui*: immagine? Nel luogo della rappresentazione, dunque, vi è un assente nel tempo o nello spazio o piuttosto un altro, e si effettua una sostituzione di un altro di quest’altro, al suo posto”⁸. La rappresentazione ha dunque l’effetto di presentificazione dell’assente⁹: dimensione *transitiva* della rappresentazione¹⁰, che rende presente l’assente. E tuttavia tale effetto non esaurisce la potenza della rappresentazione, poiché il prefisso suggerisce non solo e non tanto un valore sostitutivo, quanto piuttosto intensivo: “il prefisso ‘ra’ introduce nel termine non più (...) un valore di sostituzione, ma quello di un’intensità”¹¹. A fare eco alla lettura di Marin, Boehm, teorico della *ikonische Wendung*, rileva che “il prefisso ‘re-’ opera nella rappresentazione come un *intensificatore*”¹². Per meglio illuminare la forza di tale valore di intensità, può essere utile seguire la traccia ontologica che Boehm indica richiamando la lezione di Gadamer, suo maestro: “la rappresentazione aumenta l’essere del rappresentato grazie a un *surplus*. La potenza divina, di cui parla Leon Battista Alberti, sarebbe dunque la capacità di produrre un incremento”¹³. Crescita nell’essere, aumento

⁶ *Ivi*, p. 274.

⁷ A differenza di Gottfried Boehm, sebbene solo per negarne la possibilità di identificazione: “il prefisso ‘re-’ non indica né una pura ripetizione né una resurrezione”; il prefisso ‘re’ è qui ugualmente analizzato a partire dal passo di Leon Battista Alberti, spiegando così il riferimento alla differenza tra rappresentazione e resurrezione (*Rappresentazione – Presentazione – Presenza. Sulle tracce dell’homo pictor*, in *La svolta iconica*, cit., p. 92). E anche a differenza di Jean-Luc Nancy: “nella parola re-presentatio il prefisso re- non è ripetitivo” (*La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull’immagine*, cit., p. 67).

⁸ Louis Marin, *L’essere dell’immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine*, cit., p. 274.

⁹ “Alberti intende la presenza come una forza efficace di presentificazione” (Gottfried Boehm, *Rappresentazione – Presentazione – Presenza. Sulle tracce dell’homo pictor*, in *La svolta iconica*, cit., p. 91). Anche Régis Debray vede nella rappresentazione una sostituzione: “rappresentare è rendere presente l’assente. Non è dunque soltanto evocare, bensì rimpiazzare” (*Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, tr. it. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano, 1999, p. 35). Quando Nancy afferma che la “rappresentazione non è un simulacro: non è la sostituzione della cosa originale – in verità non si riferisce a una cosa” (*La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull’immagine*, cit., p. 63), non nega che la rappresentazione non sia una sostituzione: dice piuttosto che la prima non si riduce alla seconda. Nella proposta di una teoria dell’atto iconico, Horst Bredekamp, accanto all’atto iconico schematico, che agisce nella sfera della vita, e all’atto iconico intrinseco, che agisce nella sfera della forma, individua l’atto iconico sostitutivo, che agisce nella sfera dello scambio, per il quale, egli sottolinea ampliando l’orizzonte d’analisi qui individuato, si dà una fondamentale scambiabilità tra corpo e immagine (*Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, ed. it. a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano, 2015, pp. 137-186).

¹⁰ Louis Marin, *Pouvoir, représentation*, in *Politiques de la représentation*, cit., p. 72.

¹¹ Louis Marin, *L’essere dell’immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine*, cit., p. 275.

¹² Gottfried Boehm, *Rappresentazione – Presentazione – Presenza. Sulle tracce dell’homo pictor*, in *La svolta iconica*, cit., p. 92. Il riferimento al valore intensivo del prefisso si ritrova anche in Nancy: “nella parola re-presentatio il prefisso re- non è ripetitivo, ma intensivo. (Per essere più precisi, nelle lingue neo-latine il valore inizialmente iterativo del prefisso re- si trasforma spesso in valore intensivo o, come si dice, ‘frequentativo’)” (*La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull’immagine*, cit., p. 67).

¹³ Gottfried Boehm, *Rappresentazione – Presentazione – Presenza. Sulle tracce dell’homo pictor*, in *La svolta iconica*, cit., p. 92. E altrove: “dalle immagini autentiche ci attendiamo, al contrario, non solo una conferma di quanto già sappiamo, ma un plusvalore, una ‘crescita nell’essere’” (*La questione delle immagini*, *ivi*, p. 77.). Boehm parla qui di immagini autentiche per riproporre la distinzione dalle immagini in quanto mera

dell'essere, giacché ogni rappresentazione che non sia una mera riproduzione è, per Gadamer, un evento ontologico, perché “entra a costituire lo stato ontologico del rappresentato”¹⁴; per tale capacità partecipativa essa possiede una sua valenza ontologica, perché l'immagine, presentando se stessa nella rappresentazione, acquisisce una “sussistenza autonoma”¹⁵.

Un'“ontologia dell'immagine”, dunque, per la quale l'immagine come *representatio*, nel suo autopresentarsi come rappresentazione, produce un altro effetto, costituisce il soggetto che guarda, lo costituisce come sguardo¹⁶. Dimensione *riflessiva* della rappresentazione¹⁷, questa, dove la costituzione dello sguardo del soggetto è implicata nell'istituzione di quella relazione circolare attraversata da fili di senso e significato¹⁸ che si annodano nell'immagine che, in virtù di ciò, non è un mero strumento di identificazione di ciò che essa raffigura, come nella riproduzione, che “perde la sua funzione quando lo scopo sia raggiunto”¹⁹, ma sussistenza autonoma, appunto, tanto da suggerire l'idea di riconoscere una soggettività dell'immagine²⁰, dotata di un'*energeia* che si percepisce nella sua *enargeia*.

2. Politiche dell'immagine. Ritratti di giudici

Se la rappresentazione, riassume allora Marin, ha per effetto un doppio potere, quello di rendere immaginariamente presente l'assente costituendolo come oggetto dello sguardo e quello di costituire il soggetto in quanto sguardo, non sorprende che il potere cerchi di appropriarsi della rappresentazione, poiché la rappresentazione è essa stessa potere: in altri termini, rappresentazione e potere sono della medesima natura²¹. L'utilizzo della forza

riproduzione: “le immagini non funzionano come specchi rigidi che ripetono una realtà sempre da presupporre, cioè non sono dei doppi. La semplice riproduzione è la più banale, seppure la più diffusa, espressione di una figuratività completamente vuota” (*ibidem*).

¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 174. *Crescita nell'essere* è il titolo di un saggio di Boehm dedicato alla riflessione ermeneutica sull'immagine di Gadamer, ponendo in luce il contributo del filosofo tedesco al dibattito sull'immagine, solitamente oscurato dalla rilevanza che i suoi lettori hanno dato alle sue riflessioni teoretiche sul linguaggio (*Crescita nell'essere. Riflessione ermeneutica e arte figurativa*, in *La svolta iconica*, cit., pp. 145-165).

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 176.

¹⁶ Louis Marin, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 275. Stessa lettura quella di Boehm: “ciò che la caratterizza (...) è insito nella capacità stessa del mostrare: vale a dire nella capacità di richiamare lo spettatore, di presentare il soggetto rappresentato come un identico che possa essere visto in modo sempre nuovo e diverso come questo identico, con tutte le sue proprietà affettive o le sue caratteristiche esemplari” (*Rappresentazione – Presentazione – Presenza. Sulle tracce dell'homo pictor*, in *La svolta iconica*, cit., p. 93).

¹⁷ Dimensione riflessiva, e pragmatica, suggerisce a ragione Giovanni Careri, senza la quale si verrebbe fuorviati nella lettura della teoria della rappresentazione di Marin (1981. *Louis Marin e 'Il ritratto del re'* in <http://www.lavoroculturale.org/1981-louis-marin-e-il-ritratto-del-re/>

¹⁸ Scrive Nancy: “la rappresentazione (...) non presenta mai qualcosa senza esporne il valore o il senso – se non altro il valore o il senso minimo dell'essere-là, davanti ad un soggetto. La rappresentazione non presenta quindi soltanto qualcosa che è assente di diritto o di fatto, ma presenta ciò che è assente dalla presenza pura e semplice, il suo essere in quanto tale, il suo senso o la sua verità” (*La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull'immagine*, cit., p. 68, corsivo nel testo).

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 173. E così continua a proposito della copia: “essa esiste per sé unicamente per sopprimersi. Questa autosoppressione della copia è un momento intenzionale costitutivo della sua essenza stessa” (*ibidem*).

²⁰ Come le teorie di William John Thomas Mitchell e Horst Bredekamp, ad esempio.

²¹ Louis Marin, *Pouvoir, représentation*, in *Politiques de la représentation*, cit., p. 73. “Cosa c'è di strano – si chiede Debray – se la celebrazione del potente alle nostre latitudini passa sempre per la sua messa in immagine?” (*Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 83).

dell'immagine da parte del potere come strumento di celebrazione e propaganda politica ha segnato la storia dello sguardo²², facendo dell'immagine un potente veicolo ideologico da monopolizzare, gestire e controllare al fine di istruire, educare, convincere, in una parola, condizionare lo spettatore/fruitor, il soggetto che guarda: ciò perché l'immagine, come sottolinea Debray, non comunica soltanto, ma trasmette. La distinzione tra trasmissione e comunicazione non è meramente terminologica, perché, se è vero che non può esserci trasmissione senza comunicazione²³, la prima possiede quell'efficacia simbolica che fa comunità²⁴ – cemento della società, per usare liberamente la metafora di Elster²⁵ – agendo sull'immaginario collettivo: rappresentazione, simbolica e immagine, ricorda Robert, costituiscono la trinità della storia dell'immaginario secondo Le Goff²⁶. La forza iconica, nel duplice effetto indicato, si sviluppa intorno al suo nucleo più solido, quello della potenza simbolica, che affonda le sue radici in quel patrimonio immaginativo che attraversa, strutturandola, ogni cultura²⁷. Nella costruzione di “quel quadro progettuale preconconcetto” che è l'ideologico che, come avverte Le Goff, deve esser tenuto distinto dall'immaginario²⁸, il potere fa appello a questa ‘trinità’ nella rappresentazione di se stesso, qualunque forma esso assuma e in qualunque corpo esso si incarni, nel ritratto di un re, come negli studi che Marin vi dedica²⁹, o nel ritratto di un giudice, come qui si propone di suggerire.

²² Debray, nella sua ricostruzione storica dello sguardo nella cultura occidentale, sottolinea: “prendere il controllo degli *ateliers*, per l'Impero come più tardi per i primi poteri civili d'Occidente, significava impadronirsi di una leva egemonica decisiva” (*Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 82); e, più avanti nel tempo e nell'analisi: “ricordiamo – aneddoto o *boutade* – che fino al 1378 a Firenze, pittori, medici e speciali appartenevano alla stessa gilda poiché ‘il loro lavoro importava alla vita dello Stato’” (*ivi*, p. 84).

²³ Régis Debray, “Malaise dans la transmission”, in *Les Cahiers de médiologie*, 11, 2001, p. 17 sgg.. Debray sollecita a non confondere la funzione medianica dell'immagine con il suo uso mediatico “appiattendendo la trasmissione simbolica sul pallido modello della comunicazione telefonica, con i suoi schemi utilitaristici, del tipo ‘emittente – messaggio – ricevente’, o ‘codificazione – messaggio – decodificazione’” (*Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 41).

²⁴ Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., pp. 90-93. Non si possono non richiamare qui, *ex multis*, le considerazioni sull'efficacia simbolica di Claude Lévi Strauss (*Antropologia strutturale*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1996, pp. 210-229).

²⁵ Jon Elster, *Il cemento della società. Uno studio sull'ordine sociale*, tr. it. di P. Palminiello, il Mulino, Bologna, 1995.

²⁶ Christian-Nils Robert, *Une allégorie parfaite. La Justice. Vertu, courtisane et bourreau*, Georg, Genève, 1993, p. 33. Il riferimento è, come è noto, a Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, tr. it. di A. Salmon Vivanti, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. VI-XI. Marin, negli anni dell'analisi di Le Goff, attribuisce alla rappresentazione due modalità, l'una simbolica e l'altra immaginaria, cogliendo tuttavia la prima nei segni linguistici, nei termini, nelle frasi del discorso, la seconda nelle linee, nei colori che compongono le figure e i movimenti nel quadro (*Le portrait du roi*, cit., p. 147).

²⁷ Si veda per tutti Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, tr. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1961.

²⁸ “Qualunque sia la parte di invenzione concettuale che racchiudono, i sistemi ideologici, i concetti organizzatori della società forgiati dalle ortodossie imperanti (o dai loro avversari) non sono sistemi immaginari propriamente detti” (J. Le Goff, *L'immaginario medievale*, cit., pp. VII-VIII).

²⁹ Particolarmente in *Le portrait du roi*, all'interno di un'analisi debitrice nei confronti della *Logica di Port-Royal* e dei *Pensieri* di Pascal, da un lato, e della fondamentale teoria dei due corpi del re della teoria di Kantorowicz, dall'altro, Marin mette all'opera il tentativo di dipingere un ritratto del monarca (una rappresentazione del potere) che sia il monarca stesso (il potere come rappresentazione), riferendosi in particolare alla figura di Luigi XIV, espressione privilegiata del potere assoluto. Accanto al duplice paradigma del corpo storico-fisico e quello giuridico-politico del re, Marin ne delinea un terzo, il corpo sacramentale semiotico. Il ritratto del re è il luogo che assicura lo scambio continuo tra le tre dimensioni (*Portraits du Roi*, in *Politiques de la*

Seguire le riflessioni di Pascal sull'immaginazione, dalle quali lo stesso Marin parte³⁰, può essere utile, in generale, a rilevare la svalutazione, sul piano ontologico, dell'immagine, e, sul piano psicologico, della funzione dell'immaginazione nel pensiero occidentale³¹ - maestra di errore e falsità, superba potenza nemica della ragione³², e altre ancora le stigmate impresse su di essa da Pascal -; in particolare, a cogliere la sua partecipazione alla costituzione del potere come istituzione, inteso anche come potere giurisdizionale. È l'immaginazione che "procura rispetto e venerazione alle persone, alle opere, alle leggi, ai grandi"³³: il primo esempio che Pascal richiama per mostrare la potenza di tale 'facoltà ingannatrice' è quello del magistrato, al quale si attribuiscono comportamenti sempre guidati dalla una ragione "sana ed elevata", sostenuta dalla carità³⁴, quella *caritas sapientis* leibniziana che caratterizza la giustizia. A suscitare tale forza è un insieme di segni esteriori, effetto di rappresentazione, che individuano la figura del magistrato, il quale se ne serve per indurre, in chi lo guarda, deferenza e considerazione: "i nostri magistrati hanno ben compreso questo mistero"³⁵, hanno cioè colto la rilevanza del potere della rappresentazione e l'importanza della rappresentazione del potere, tanto da far dire a Pascal che il corredo del dispositivo rappresentativo è "più che necessario"³⁶. Consci di ciò, suppliscono con questo ad una forza della quale sono realmente privi: "il re (...) ha la forza e non sa che farsene dell'immaginazione. I giudici (...) possono contare solo sull'immaginazione"³⁷, dove la forza in gioco è anche e soprattutto quella della legittimazione dell'esercizio del potere di giudicare che passa attraverso la capacità di accertare la verità e di dare sentenze giuste³⁸. Infatti, a quel dispositivo i giudici ricorrono perché non conoscono la "vera

représentation, cit., p. 98). Si veda a tal proposito il commento di Jacques Derrida, *La bestia e il sovrano* (vol. I), tr. it. di G. Carbonelli, Jaca Book, Milano, 2009, pp. 358-368).

³⁰ Louis Marin, *Le portrait du roi*, cit., pp. 38-41.

³¹ Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari, 2009, p. 15. Ma hanno posto l'accento sulla marginalizzazione del discorso iconico tutte le teorie contemporanee che si riconducono ai *visual studies*, accomunate dall'idea della necessità di un *iconic* (o *pictorial*) *turn*, che restituisca all'immagine, e insieme ad essa, all'immaginazione e all'immaginario, la loro capacità di generare senso, di partecipare alla produzione del sapere, capacità riconosciuta solo alla parola, fonte di conoscenza della verità.

³² Blaise Pascal, *Pensieri*, tr. it. di P. Serini, Einaudi, Torino, 1962, pp. 115-121.

³³ *Ivi*, p. 116. Sul rispetto, come funzione sociale originaria, in quanto espressione generale della necessità meccanica della forza, v. il raffinato commento di Louis Marin, *Le portrait du roi*, cit., pp. 37-43.

³⁴ "Chi di noi non direbbe che quel magistrato, la cui veneranda canizie ispira reverenza a un intero popolo, si conduca sempre con una ragione pura ed elevata e giudichi le cose secondo la loro natura, senz'arrestarsi a quelle apparenze vane che colpiscono soltanto l'immaginazione delle teste deboli? Guardatelo recarsi alla predica, tutto pieno di zelo devoto, avvalorando la solidità della sua ragione con l'ardore della carità" (Blaise Pascal, *Pensieri*, cit., p. 116).

³⁵ *Ivi*, p. 117 (f. 235).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 149 (f. 322), sebbene, nel f. 320 egli affermi, in apparente contraddizione per quel che riguarda il rapporto tra forza e magistrature: "poiché la dignità di duca o di re e le magistrature sono reali e necessarie, a cagione del fatto che a regolare ogni cosa è la forza, ce ne sono sempre e dappertutto" (*ivi*, p. 148). Apparente contraddizione che si riscontra anche a proposito del rapporto tra forza e immaginazione: "a questo punto entra in azione l'immaginazione. Fino a quel momento ha dominato la forza pura: d'ora in poi, la forza si mantiene in un certo gruppo sociale per opera dell'immaginazione (...). Ora, i vincoli che legano il rispetto al tale o al talaltro in particolare sono vincoli d'immaginazione" (*ibidem*, f. 319).

³⁸ Commentando il brocardo *res iudicata pro veritate habetur*, e sostenendo che la cosa giudicata è un surrogato della verità, Francesco Carnelutti scrive: "Queste cose, che i giuristi sanno, anche gli altri le debbono sapere. Dopo tutto è facile che con quell'apparato solenne della cattedra, delle toghe, della gabbia, dei pennacchi dei carabinieri dietro il presidente, del pubblico ministero che accusa, degli avvocati che difendono, del pubblico che assiste teso e appassionato, costoro si illudano che quella che viene fuori dalle labbra dei

giustizia”, la “maestà della loro scienza”, che “sarebbe abbastanza rispettabile per se stessa”, ma possiedono soltanto “scienze immaginarie”³⁹. Non potendo suscitare rispetto con doti e competenze autentiche, i magistrati lo ispirano stimolando l’immaginazione con quell’“augusto apparato”, supporto visivo di adesione, direbbe Debray⁴⁰, composto di toghe rosse, di ermellini “in cui si avvolgono come gatti impellicciati”, di palazzi dove rendono giustizia, di fiori di giglio che li decorano⁴¹.

Sospendendo temporaneamente il tagliente giudizio di Pascal e limitando qui l’attenzione⁴² a quell’“augusto apparato”, cioè a quei dispositivi rappresentativi del potere riferibili alla figura dei magistrati che si possono riscontrare nella ritrattistica giudiziaria⁴³, si può rilevare come essi siano fissati nei ritratti di giudici, ne diventino elementi iconografici ricorrenti, quasi stereotipati, che occupano gran parte dell’immagine, come ad esempio è possibile ritrovare, attraversando spazio e tempo, nei ritratti di due alti magistrati francesi, secentesco il primo, contemporaneo del filosofo di Port-Royal (fig. 1), settecentesco il secondo (fig. 2); di quello di Sir Pollock dell’Inghilterra ottocentesca (fig. 3); di un magistrato belga di inizio ’900 (fig. 4) o in uno dei ritratti (seconda metà del Novecento) dei Primi Presidenti della Suprema Corte di Cassazione esposti nella galleria della Procura Generale del Palazzo di Giustizia a Roma (fig. 5).



fig. 1. P. Lallemand, *Guillaume de Lamoignon*, Château de Versailles, 1671



fig. 2. H. Rigaud, *Cardin Lebrun*, Parigi, 1712, collezione privata



fig. 3. S. Lawrence, *Frederick Pollock*, National Portrait Gallery, London, s.d.



fig. 4. Anonimo, *Adrien Louis Marie de la Kethulle de Ryhove*, Gand, s.d.



fig. 5. Mario Berri, Galleria della Procura generale del Palazzo di giustizia, Roma, s.d.

L’enfasi posta sulle toghe, sul tocco, sulle parrucche dei giudici, tende a porre in secondo piano quello che invece dovrebbe essere l’elemento centrale del ritratto, il volto. Questi ritratti ufficiali, svolgono, come è stato sottolineato, una duplice funzione: di *self-fashioning* del soggetto – particolarmente nel senso in cui Greenblatt utilizza tale termine composto⁴⁴

giudici, alla fine, sia la verità. E può anche darsi che sia la verità; peraltro nessuno lo sa; così può essere ma può anche non essere” (*Le miserie del processo penale*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1957, p.66).

³⁹ *Ivi*, p. 117. Accanto ai magistrati Pascal pone, nell’esempio, anche i medici, che al pari di quelli, suscitano rispetto non per le proprie capacità, ma per la rappresentazione di una dignità meramente apparente: “e se i medici non avessero sottane e mule, e i dottori berrette a quattro spicchi e vesti quattro volte più larghe del bisogno, non riuscirebbero a gabbar la gente, incapace di resistere a quella pompa così autentica” (*ibidem*).

⁴⁰ Régis Debray, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 77.

⁴¹ *Ibidem*. Ci si discosta qui dalla traduzione di Serini che rende ‘*fleurs de lis*’ con ‘fiordalisi’ (spiegando in nota che questi fiori ornavano i seggi nei Parlamenti e nelle Corti sovrane), preferendo la traduzione ‘fiori di giglio’, che, come è noto, furono l’emblema dei re di Francia.

⁴² Un’analisi a parte deve essere dedicata all’architettura giudiziaria e ai ‘decori’ delle sale del giudizio (questo termine riprende il titolo di un lavoro di Christian-Nils Robert, *La justice dans ses décors (XV^e-XVI^e siècles)* (Droz, Genève, 2006).

⁴³ Rileva a ragione Debray: “rompere totalmente con le immagini è un lusso che nessun uomo d’autorità può concedersi” (*Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 84).

⁴⁴ Si veda Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago & London, 2005.

- e di *self-fashioning* dell'istituzione⁴⁵, per la quale il soggetto rappresentato riflette, rendendoli visibili, valori e virtù dell'istituzione: vale a dire che, attraverso l'autocostruzione dell'identità del singolo soggetto in quel ritratto raffigurato, il giudice, prende forma quell'altro soggetto che nell'immagine auto-costruisce la propria identità, quel soggetto collettivo che è l'istituzione, fino al limite estremo di far prevalere la seconda sulla prima. Nel ritratto del giudice si incarnano, infatti, idee e valori astratti che definiscono l'istituzione⁴⁶ - imparzialità, integrità, equità, uguaglianza, in una parola, Giustizia-, e ciò si rileva con maggiore evidenza nella ritrattistica ufficiale contemporanea, che, come è stato sottolineato, appartiene al sottogenere della ritrattistica dei funzionari statali⁴⁷. Ciò conferisce una certa uniformità ai giudici lì ritratti, che vengono raffigurati attraverso un registro di pose ed espressioni del volto spesso ripetitivo ed impersonale nella loro severa gravità, ponendo così nell'ombra proprio quel tratto distintivo che caratterizza la ricerca del ritrattista: far emergere la personalità del soggetto raffigurato⁴⁸. L'identità individuale recede così di fronte a quella istituzionale, ed il ritratto ufficiale del singolo giudice si pone innanzitutto come luogo della rappresentazione del potere in sé, per riprendere il linguaggio mariniano, luogo nel quale il potere giudiziario rappresenta se stesso sovrastando la fisionomia del magistrato. L'effetto di presentificazione dell'assente si mostra qui nel rendere presente non tanto e non soltanto quell'assente che è il giudice, quanto piuttosto quel grande assente che è l'istituzione, stemperando nei simboli del ruolo l'identità individuale: magistrali a questo proposito le riflessioni di Canelutti sulla toga, solenne se non addirittura maestosa, uniforme⁴⁹.

⁴⁵ Ludmilla Jordanova, *Defining Features: Scientific and Medical Portraits 1666-2000*, Reaktion, London, 1999, cit. in Leslie J. Moran, *Imaging Judge. A Case Study of Judicial Portraiture*, in K. Å. Modéer, M. Sunnqvist (eds.), *Legal Stagings: The Visualization, Medialization and Ritualization of Law in Language, Literature, Media, Art and Architecture*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2012, p. 211. Moran utilizza le riflessioni di Jordanova sui ritratti di medici e scienziati come chiave di lettura utile anche per l'interpretazione dei ritratti ufficiali dei giudici, nei quali è riproducibile la medesima relazione tra costruzione dell'identità individuale e costruzione dell'identità istituzionale, sebbene con qualche cautela: i giudici non sono figure da associare semplicemente alla professione legale, poiché occupano una particolare posizione come funzionari dello Stato. Tale lettura viene dunque integrata con l'analisi di Jenkins (v. n. 44). V. anche Leslie J. Moran, 'Every Picture Tells a Story'; Picturing Judicial Biography, in *Legal Information Management*, 2014, 14 (1), pp. 27-32.

⁴⁶ Ludmilla Jordanova, *Defining Features: Scientific and Medical portraits 1666-2000*, cit. in Leslie J. Moran, *Imaging Judge. A Case Study of Judicial portraiture*, in K. Å. Modéer, Martin Sunnqvist (eds.), *Legal Stagings: The Visualization, Medialization and Ritualization of Law in Language, Literature, Media, Art and Architecture*, cit., p. 211.

⁴⁷ Sottogenere altamente formalizzato, che, tuttavia, come ogni forma di ritrattistica, mostra l'evoluzione e le trasformazioni politiche e culturali della società (Marianna Jenkins, *The State Portrait: Its Origins and Evolution*, College Art Association, New York, 1947, e Charlotte Townsend-Gault, "Symbolic Facades: Official Portraits in British Institution since 1920", in *Art History*, 11, 4, 1988, cit. in Leslie J. Moran, *Imaging Judge. A Case Study of Judicial Portraiture*, in K. Å. Modéer, M. Sunnqvist (eds.), *Legal Stagings: The Visualization, Medialization and Ritualization of Law in Language, Literature, Media, Art and Architecture*, cit., p. 212). Si può solo ricordare, poiché non è qui possibile ricostruirne la vicenda storico-ideologica, che il processo di formazione del ceto socio-professionale dei giudici ha seguito strade differenti a seconda del modello di sovranità che ha caratterizzato lo Stato-nazione, riflettendo tali diversi caratteri anche nella ritrattistica giudiziaria.

⁴⁸ Leslie J. Moran, *Judicial Portrait*, in <http://www.portrait.gov.au/magazines/24/judicial-portraits>

⁴⁹ Francesco Canelutti, *Le miserie del processo penale*, cit., pp. 13-19. Per far qui riferimento agli elementi iconografici più ricorrenti, come la toga e la parrucca, si veda William N. Hargreaves-Mawdsley, *A History of Legal Dress in Europe until the End of the 18th Century*, Oxford, Clarendon Press, 1963, Per una breve storia della parrucca, cfr. Charles M. Yablon, *Wigs, Coifs, and Other Idiosyncrasies of English Judicial Attire*, in <http://www.cardozo.yu.edu/life/spring1999/wigs/>



fig. 6. W. Hogarth, *The Bench*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1753-1754

Una riprova di tale lettura, sebbene in un'ottica rovesciata, può trovarsi, solo per citare un esempio, nel pennello satirico di Hogarth, che, in *The Bench* (fig. 6), ben può fare eco alla penna sarcastica di Pascal: in questa tela⁵⁰, in aperto e stridente contrasto con la dignità che toghe e parrucche dovrebbero suggerire - quell'augusto apparato di Pascal attraverso il quale l'immaginazione suscita rispetto -, l'espressione dei volti e l'atteggiamento dei corpi irridono a quell'austerità che i ritratti ufficiali rimandano e, anziché indurre alla deferenza, suscitano biasimo e disprezzo⁵¹.

L'ironia di Hogarth è sì rivolta ai singoli magistrati, ben identificabili⁵², ma, in quanto satira sociale, il bersaglio trascende la dimensione individuale, spostandosi in quella istituzionale del potere giudiziario. Ciò evidenzia con maggiore chiarezza, pur specularmente, l'intreccio tra la dimensione transitiva della rappresentazione e quella riflessiva della ritrattistica giudiziaria: l'assente si rende presente allo sguardo, dove chi guarda si colloca non in una dimensione privata, come accade nel celebre passo di Leon Battista Alberti, ma in una sfera pubblica. Gli spettatori/fruitori sono iscritti in un disegno ideologico-culturale per il quale il potere legittima e promuove se stesso attraverso la rappresentazione solenne dei propri rappresentanti (il gioco di parole non è fine a se stesso, essendo questi ritratti rappresentazione di rappresentanti del potere giurisdizionale)⁵³, ricorrendo alla funzione simbolico-immaginativa dei soggetti che guardano, in una sorta di "transustanziazione"⁵⁴ della Giustizia.

⁵⁰ Occorre ricordare che, oltre al dipinto ad olio, vi è una stampa dal medesimo titolo (con due prove di stato). Sebbene l'analisi sia volta essenzialmente alla lettura della distinzione tra carattere, caricatura e *outré*, si veda John Trusler, *The Works of William Hogarth: In a Series of Engravings; with Descriptions and a Comment on Their Moral Tendency*, Jones and Co, London, 1833, pp. 29-30, e, con maggiore attenzione ai profili ideologici, Ronald Paulson, *Hogarth. Art and Politics, 1750-1764*, (III), The Lutterworth Press, Cambridge, 1993, pp. 236-240.

⁵¹ In area francese, ad esempio, Honoré Daumier, quasi un secolo dopo, in più di una litografia della serie *Les gens de justice*, raffigurerà i giudici francesi con pose molto simili a quelle dei giudici di *The Bench*, a sottolineare la lettura, *ex parte populi*, dell'indifferenza, dell'assenza di dignità e decoro della magistratura.

⁵² I quattro magistrati ritratti sono stati individuati in: Lord Chief Justice Sir John Willes, Mr. Justice Henry Bathurst, Hon. William Noel, Sir Edward Clive (v. John Trusler, *The Works of William Hogarth: In a Series of Engravings; with Descriptions and a Comment on Their Moral Tendency*, cit., p. 30).

⁵³ Si mostra meglio questo meccanismo di duplice rappresentazione nei ritratti ufficiali (dipinti o fotografie che siano) dei Presidenti della Repubblica, a proposito dei quali scrive Debray: "la fotografia incorniciata del Presidente della Repubblica nell'ufficio di un prefetto gioca un ruolo analogo a quello di un medaglione di Iside nell'ipostilo del tempio di Edfou, ruolo che è ben più che segnaletico o decorativo. Iside è lì, come il Presidente è lì in persona. Essi guardano e sorvegliano quel che si fa e si dice in loro presenza" (*Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 178).

⁵⁴ Termine tipico del lessico mariniano, che, ad esempio, in riferimento alle medaglie commemorative di monarchi francesi, afferma che la medaglia storica monarchica operava, nella e attraverso la sua rappresentazione, la transustanziazione teologico-politica del potere dello Stato (Louis Marin, *La catastrophe de la médaille historique*, in *Politiques de la représentation*, cit., p. 90). Il prefisso *trans-* è ricorrente nel linguaggio del semiologo francese, a sottolineare la sua attenzione ai processi di trasformazione della sostanza, come in questo caso, o della significazione, o della figurazione. Su questo v. Paolo Fabbri, *Louis Marin: trans-sustanziazione, trans-significanza, trans-figurazione*, in <http://www.louismarin.fr/spip.php?article38>

3. Quando l'immagine prende voce con il linguaggio

Nella ricostruzione filologica di *traverser*, passando per Apuleio e Arnobio, Marin individua nel termine 'traversata' la duplice direzione da essa suggerita: "l'immagine attraversa i testi e li cambia; attraversati da essa, i testi la trasformano"⁵⁵. La complessa quanto inscindibile relazione tra testo visuale e testo verbale genera nelle pagine de *Il processo* di Kafka, che descrivono il ritratto di un giudice del pittore Titorelli, un potente esempio di quella forza evocativa dell'immagine nella duplice dimensione della transitività e riflessività. Qui, infatti, l'immagine della Giustizia "prende voce con il linguaggio, il discorso, la parola"⁵⁶, in una sorta di *ekphrasis* che trasforma il lettore in spettatore, uno spettatore che guarda con gli occhi di K., dando ragione a Benjamin quando dice dei racconti di Kafka che "non sono parabole, ma non vogliono neppure essere presi di per se stessi; sono fatti in modo da potersi citare, da potersi narrare a guisa di illustrazione"⁵⁷. Ne *Il processo*, è noto, sono descritti due ritratti di giudici. Il primo, nella casa dell'avvocato Huld, durante l'incontro con Leni:

Lo colpì in specie un gran quadro appeso a destra della porta, e si curvò per vederlo meglio; rappresentava un uomo in toga da magistrato: sedeva su un alto trono, la cui doratura risaltava qua e là. Il curioso era che questo giudice non sedeva calmo e degno, ma premeva forte il braccio sinistro contro lo schienale e il bracciolo, mentre il destro era tutto libero, salvo la mano che stringeva il bracciolo, come fosse sul punto di saltare su con uno scatto violento e forse sdegnato, a dire qualcosa di decisivo o magari a pronunciare la sentenza.⁵⁸

Il ritratto di questo giudice, del quale la donna rileva l'assurda vanità svelandone impietosamente la menzogna tanto dell'altezza quanto del trono⁵⁹ - ipocrisia generata da quella facoltà ingannatrice che è l'immaginazione, direbbe Pascal -, nega quella dignità e serenità d'animo che dovrebbe caratterizzarne la figura e afferma invece l'aggressività e l'emotività a stento controllata. La medesima violenza che K. ritrova nel secondo ritratto, che K. scorge nell'atelier di Titorelli, "pittore e giurista"⁶⁰. Pur nella diversità delle sembianze e

⁵⁵ Louis Marin, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 273.

⁵⁶ Ecco il passo nella sua relativa completezza: "l'immagine attraversa testi che appartengono a ciò che solo da qualche secolo chiamiamo letteratura, o più originariamente a ciò che la fonda, la chiama o l'interpella, o la giustifica e la giudica. È il modo in cui l'immagine prende voce con il linguaggio, il discorso, la parola" (*ivi*, cit., p. 272). Della letteratura come luogo nel quale linguaggio e immagine si intrecciano dice anche Debray: "come l'intelligenza 'sviluppa' le sensazioni, così il linguaggio può aspirare a 'sviluppare' l'immagine come un negativo, sebbene non abbia il medesimo potere di suggestione. Il visibile allora si compie nel leggibile. Questo si chiama letteratura" (*Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 45).

⁵⁷ Walter Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in *Angelus Novus*, ed. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1955, p. 287.

⁵⁸ Franz Kafka, *Il processo*, tr. it. di P. Levi, Einaudi, Torino, 1983, p. 118.

⁵⁹ "«- Forse è lui il mio giudice, - disse K. indicando il quadro. - Lo conosco, - disse Leni guardandolo anche lei, - spesso viene qui. Quel ritratto gli è stato fatto quando era giovane, ma non gli deve mai aver rassomigliato, neppure alla lontana, perché è piccolo, quasi un nano. E invece, nel ritratto si è fatto fare altissimo, come vede, perché è vanitoso alla follia, come tutti qui dentro (...). Tornando al ritratto, lui chiese: - Che grado ha? - È giudice istruttore, - rispose la ragazza (...). - Solo un giudice istruttore! - disse K. deluso: - I funzionari più elevati se ne stanno nascosti. Eppure sta seduto su un trono. - È tutta apparenza, - disse Leni (...), - in realtà sta su uno sgabello di cucina, su cui hanno ripiegato una vecchia gualdrappa da cavalli" (*ivi*, pp. 118-119).

⁶⁰ Pittore e giurista, ma anche medico dello spirito, come lo definisce Bruno Cavallone, che ne rileva, oltre al talento di giurista, anche doti di psicoterapeuta poiché la soluzione della *Verschleppung*, che Titorelli

della tecnica utilizzata, questo ritratto condivide con il primo, oltre alla stessa indulgenza alla vanità⁶¹, il medesimo atteggiamento intimidatorio:

quello era il ritratto di un giudice; anzi, saltava agli occhi la sua somiglianza al dipinto che stava nello studio dell'avvocato. Qui era bensì rappresentato un giudice totalmente diverso, un uomo grasso dalla folta barba nera che gli invadeva tutte le guance; inoltre, quello era dipinto ad olio, questo invece a pastello, a mezzetinte e velature. Ma tutto il resto era simile, anche qui il giudice era in atto di levarsi minaccioso dal suo trono, di cui stringeva i braccioli.⁶²

Ma la complessità della rappresentazione fa esitare K. nel confermare che il soggetto ritratto sia un giudice, o meglio, sia solo un giudice:

“È proprio un giudice”, stava per dire K., ma poi si trattenne e si accostò al quadro come per studiarlo nei particolari. Non riuscì a spiegarsi una grande figura che campeggiava in mezzo alla spalliera del trono e ne chiese al pittore. Era ancora da ritoccare, rispose questi; prese un pastello da un tavolino e ripassò leggermente i contorni della figura, che non per questo apparve a K. più decifrabile. – È la Giustizia, - disse infine il pittore.⁶³

A sovrastare il giudice seduto in trono vi è “una grande figura”, una sorta di hegeliano oggetto immenso, che è la dea della Giustizia: alle spalle del seggio, ma non in secondo piano, la Giustizia assorbe l'attenzione di K., rovesciando così il rapporto di preminenza dei soggetti raffigurati. Il disegno di Titorelli mostra esplicitamente quello che il primo ritratto implica ma non rende manifesto, è cioè quella duplice presenza del giudice e di quell'insieme di valori che in lui si incarnano e anzi lo dominano, e che trovano la loro sintesi visibile nella figura antropomorfizzata della Giustizia. Una Giustizia che, nell'onica visione kafkiana, non presenta i tradizionali attributi della bilancia, della spada e della benda:

“Oh, adesso la riconosco”, disse K., “qui c'è la benda sugli occhi e qui la bilancia. Ma perché ha anche le ali ai piedi e sta correndo?” – “Già”, rispose il pittore, “l'ho dovuta fare così per ordinazione, in effetti è la Giustizia e la Vittoria riunite insieme”. – “Non è un'unione felice”, disse K. sorridendo, “la Giustizia bisogna che stia ferma, se no la bilancia traballa e non si può dare una sentenza giusta.”⁶⁴

K. rileva l'evidente contraddizione tra l'attributo delle ali di *Nike*, e quello della bilancia di *Dike*, che, è noto, Aristotele definisce “il principio più stabile”⁶⁵, ma Titorelli si sottrae alla

propone, “comporta una sorta di *cronicizzazione indolore* della malattia di cui soffre Josef K.” (*La lezione di Titorelli. Kafka e la teoria del giudicato*, in *La borsa di Miss Flite*, Adelphi, Milano, 2016, pp. 202-203).

⁶¹ Nel dialogo tra Titorelli e K., questi dice: “ma non è un giudice quello seduto sul seggio? – Sì, - ma non d'alto rango, e non è mai stato seduto su un trono come quello. – Eppure si fa dipingere in quell'atteggiamento così solenne? Lo si direbbe un presidente di tribunale. – Eh già, quei signori sono vanitosi, - disse il pittore” (Franz Kafka, *Il processo*, cit., pp. 159-160).

⁶² *Ivi*, pp. 158-159.

⁶³ *Ivi*, p. 159.

⁶⁴ *Ibidem*. In un paragrafo del capitolo sull'estetica del diritto, dedicato alla filosofia del diritto in figurazione, Guastav Radbruch rileva una pressoché simile infelice unione, sebbene limitata agli attributi ricorrenti dell'allegoria della Giustizia: “essa sta infatti in contraddizione cogli altri due attributi, bilancia e spada, dato che gli occhi, che debbono osservare la bilancia e guidare la spada, sono chiusi” (*Propedeutica alla filosofia del diritto*, ed. it. a cura di D. Pasini, Giappichelli, Torino, 1959, p. 201).

⁶⁵ Cfr. Emanuele Severino, *Dike*, Adelphi, Milano, 2015, p. 17.

giustificazione del rilievo, rinviando alle indicazioni del committente: giustizia vittoriosa, trionfante, al punto da poter travolgere la misura e l'equilibrio necessari alla decisione.

Ma nello sguardo di K. erompe a questo punto quella forza dell'immagine, che, con le parole di Gadamer, possiede una sua sussistenza autonoma⁶⁶; è nel suo sguardo, sempre più attento – “il lavoro del pittore attirava K. più che non volesse”⁶⁷ – che si compie una progressiva metamorfosi:

attorno alla figura della Giustizia la tela rimase chiara, salvo una impercettibile sfumatura, e su questo sfondo luminoso essa sembrava acquistare risalto; ora non ricordava più la dea della Giustizia e neppure quella della Vittoria, ma piuttosto assomigliava alla dea della Caccia.⁶⁸

Nella dimensione riflessiva della rappresentazione, si è detto con Marin, si costituisce il soggetto come sguardo, e anzi la rappresentazione “assoggetta lo sguardo”⁶⁹, lo sottomette, si è detto con Pascal, attraverso vincoli di immaginazione, facoltà, questa, che produce sempre i suoi effetti, conducendo lo sguardo di colui sul quale essa agisce nella direzione prescelta. Tale duplice lettura deve tuttavia essere, per un verso integrata, per l'altro corretta, poiché non restituisce all'immagine la sua polisemia latente, che proprio l'immaginazione porta alla luce. La forza dell'immagine nella sua autonomia risiede anche nell'essere essa compossibilità irriducibile di significati, stratificazione di sensi. Nel segnare il confine tra rappresentazione e percezione, Belting ne rileva l'asimmetria, pur essendo entrambe dotate di energia simbolica che si presta ad una politica delle immagini: sebbene la percezione sia condizionata dalla rappresentazione, “non c'è nessun automatismo in ciò che percepiamo e nel modo in cui lo percepiamo (...). La percezione potrebbe anche condurci a resistere alle richieste della rappresentazione”⁷⁰. L'automatismo, infatti, si scontra con l'autonomismo (se così si può dire, forzando l'uso corrente di tale termine) dell'immagine, che coopera con l'immaginazione che si innesta sulla percezione, e in questa ineliminabile tensione si manifesta la complessità della dimensione riflessiva della rappresentazione. L'autonomia iconica può far attivare significati imprevisti rispetto a quelli richiesti, sollecitando lo sguardo oltre i confini di senso in cui si cerca di costringere l'immagine. È allora questa forza eversiva dell'immagine che innesca, nell'immaginazione di K., la trasfigurazione della dea della Giustizia e della Vittoria insieme in dea della Caccia, riflettendo, quasi

⁶⁶ Ancora un passaggio significativo da Gadamer, nel paragrafo dedicato alla valenza ontologica dell'immagine, a proposito di quel che egli chiama ‘differenziazione estetica’: “questa vede la rappresentazione come tale nella sua distinzione dal rappresentato. E questo, evidentemente, non lo fa atteggiandosi davanti alla copia di un originale come ci si attegga comunemente di fronte a imitazioni riproduttive. Essa non vuole certo che l'immagine si sopprima come tale per lasciar essere solo il soggetto rappresentato. Al contrario, l'immagine impone il proprio essere per far essere il raffigurato” (*Verità e metodo*, cit., p. 174).

⁶⁷ Franz Kafka, *Il processo*, cit., p. 160.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Louis Marin, *Baroque, classique: Versailles ou l'architecture du Prince*, in *Politiques de la représentation*, cit., p. 252.

⁷⁰ Hans Belting, *Immagine, medium, corpo*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 85 (corsivo nel testo).

in un gioco di specchi, quella sensazione di preda braccata⁷¹ senza scampo che caratterizza la labirintica condizione di K.⁷²

Se si vuol ripercorrere la strada in senso inverso e dal testo verbale ritornare al testo visuale, un quadro nel disegno di Félicien Rops, *Un portrait flatté* (fig. 7), rende appieno la potenza iconica nella sua multidimensionalità.

La satira, ancora una volta, può offrirne un significativo esempio, mettendo a nudo il confine tra realtà e rappresentazione. Nel ritratto, il giudice si disincarna nella raffigurazione della Giustizia con il suo tradizionale corredo iconografico⁷³, mentre il titolo, *Un ritratto lusinghiero*, sottolinea quello scarto tra la realtà e la sua rappresentazione, al limite dell'illusione, che l'immaginazione pascaliana del pittore che sta dipingendo il quadro cerca invece di colmare. In una struttura a scatole



fig. 7. F. Rops, *Un portrait flatté*, Le Charivari, 1840

cinesi, nella quale lo sguardo dello spettatore/fruttore continua in quello irriverente di Rops, che a sua volta continua nello sguardo del pittore, la potenza sintetica dell'immagine⁷⁴ mostra quel che Soulages trascrive con la potenza analitica della parola: “la pittura non trasmette un senso, ma fa senso per se stessa, per chi guarda, secondo quel che egli è”⁷⁵.

⁷¹ Sebbene in una prospettiva di analisi di paradigmi del comportamento della massa, possono essere indicative le riflessioni di Elias Canetti sulla muta di caccia, e in particolare quelle sul linciaggio, del quale rileva: “questa parola è sfrontata come ciò che designa: si tratta infatti di una *sospensione* della giustizia. L'imputato non conta più nulla. Senza alcuna delle forme consuete tra gli uomini, egli deve finire come un animale”. La caccia, interessa qui sottolineare, è in aperta contraddizione con la giustizia e l'imputato si trasforma in un animale braccato (*Massa e potere*, tr. it. di F. Jesi, Rizzoli, Milano, 1972, p. 126).

⁷² Giuseppe Di Giacomo rileva: “la dea della Giustizia, bendata, è la dea della Caccia che non ‘punisce’ le sue vittime e tuttavia le perseguita. E, come per la dea della Caccia è indifferente il fatto che la vittima sia colpevole o innocente, così nel processo a Josef K. non si tratta di stabilire l'innocenza o la colpevolezza dell'imputato. Del resto, che quella del tribunale nei confronti di Josef K. sia una vera e propria caccia, viene detto esplicitamente da un personaggio del romanzo il quale, avendo saputo che Josef K. sarebbe andato al duomo, esclama: ‘Ti danno la caccia’, e lui ripete tra sé e sé: ‘Già, mi danno la caccia’” (*Estetica e letteratura: Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999, p. 195). Per Virginia Zambrano, il ritratto della Giustizia di Titorelli è emblematico della drammatica incomprensibilità della giustizia e dell'impossibilità di ottenerla: “la giustizia kafkiana è cacciatrice, ‘stana’ le colpe di persone che pure non sanno di averle e, una volta avviato il processo, questo non può che concludersi con una condanna, perché la colpa è *in re ipsa*. Ad essa farà sempre seguito una punizione inevitabile inflitta da una Giustizia incomprensibile, inaccessibile e cacciatrice” (“Un'indagine nella retorica: dalla *vulnerabilità sociale* di Zola alla *deumanizzazione* di Kafka”, in *ANAMORPHOSIS. Revista internacional de Direito e Literatura*, 1, 2, 2015, p. 259).

⁷³ Oltre alla spada e alla bilancia, pur mancando la benda, si intravede, in basso a destra, un altro attributo, sebbene meno ricorrente, il compasso, che simboleggia la misura.

⁷⁴ “L'immagine è economica perché accorcia le dimostrazioni e compendia le spiegazioni” (Regis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, cit., p. 81).

⁷⁵ Questa citazione è tratta da Debray, (*ivi*, p. 43), che a sua volta cita Clément Rosset, *L'Objet pictural. Notes sur Pierre Soulages*, Musée Saint-Pierre, Lion, 1987. Commenta Debray: “come non condividere in pieno, a prima vista, il parere di Soulages, dal momento che ‘chi guarda fa il quadro?’ ‘Secondo quel che egli è’:

Riferimenti bibliografici

- Alberti L.B., *De Pictura*, ed.it. a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari, 1975.
- Belting H., *Immagine, medium, corpo*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, 2009.
- Benjamin W., *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in *Angelus Novus*, ed. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1955.
- Boehm G., *Rappresentazione – Presentazione – Presenza. Sulle tracce dell'homo pictor*, in *La svolta iconica*, ed. it. a cura di M. G. Di Monte e M. Di Monte, Meltemi, Milano, 2009.
- Boehm G., *La questione delle immagini*, in *La svolta iconica*, ed. it. a cura di M. G. Di Monte e M. Di Monte, Meltemi, Milano, 2009.
- Boehm G., *Crescita nell'essere. Riflessione ermeneutica e arte figurativa*, in *La svolta iconica*, ed. it. a cura di M. G. Di Monte e M. Di Monte, Meltemi, Milano, 2009.
- Bredenkamp H., *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, ed. it. a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano, 2015.
- Canetti E., *Massa e potere*, tr. it. di F. Jesi, Rizzoli, Milano, 1972.
- Careri G., 1981. *Louis Marin e 'Il ritratto del re'* in <http://www.lavoroculturale.org/1981-louis-marin-e-il-ritratto-del-re/>
- Carnelutti F., *Le miserie del processo penale*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1957.
- Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche*, tr. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1961.
- Cavallone B., *La lezione di Titorelli. Kafka e la teoria del giudicato*, in *La borsa di Miss Flite*, Adelphi, Milano, 2016.
- Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, tr. it. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano, 1999.
- Debray R., “Malaise dans la transmission”, in *Les Cahiers de médiologie*, 11, 2001.
- Derrida J., *Ogni volta unica, la fine del mondo*, tr. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano, 2005.
- Derrida J., *La bestia e il sovrano* (vol. I), tr. it. di G. Carbonelli, Jaca Book, Milano, 2009.
- G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura: Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- Durand G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari, 2009.
- Elster J., *Il cemento della società. Uno studio sull'ordine sociale*, tr. it. di P. Palminiello, il Mulino, Bologna, 1995.
- Fabbri P., *Louis Marin: trans-sustanziazione, trans-significanza, trans-figurazione*, in <http://www.louismarin.fr/spip.php?article38>
- Freedberg D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, tr. it.

l'artista non ha le chiavi, sono io, in definitiva, spettatore in fondo alla catena, ad aprire o chiudere le porte” (ivi, pp. 43-44). Se l'artista non ha le chiavi, ancor meno può averle il committente.

Anna Maria Campanale, *Rappresentazione del potere e potere della rappresentazione. Ritratti di giudici*

di G. Perini, Einaudi, Torino, 2009.

Gadamer H.G., *Verità e metodo*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Fabbri Editori, Milano, 1972.

Greenblatt S., *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago & London, 2005.

Hargreaves-Mawdsley W.N., *A History of Legal Dress in Europe until the End of the 18th Century*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

Jenkins M., *The State Portrait: Its Origins and Evolution*, College Art Association, New York, 1947.

Jordanova L., *Defining Features: Scientific and Medical Portraits 1666-2000*, Reaktion, London, 1999.

Kafka F., *Il processo*, tr. it. di P. Levi, Einaudi, Torino, 1983.

Le Goff J., *L'immaginario medievale*, tr. it. di A. Salmon Vivanti, Laterza, Roma-Bari, 1988.

Levi Strauss C., *Antropologia strutturale*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1996.

Marin L., *Le portrait du roi*, Minuit, Paris, 1981.

Marin L., *Pouvoir, représentation*, in *Politiques de la représentation*, éd. ét. par A. Cantillon, G. Careri, J.-P. Cavaillé, P.-A. Fabre, F. Marin, Éditions Kimé, Paris, 2005.

Marin L., *Baroque, classique: Versailles ou l'architecture du Prince*, in *Politiques de la représentation*, éd. ét. par A. Cantillon, G. Careri, J.-P. Cavaillé, P.-A. Fabre, F. Marin, Éditions Kimé, Paris, 2005.

Marin L., *La catastrophe de la médaille historique*, in *Politiques de la représentation*, éd. ét. par A. Cantillon, G. Careri, J.-P. Cavaillé, P.-A. Fabre, F. Marin, Éditions Kimé, Paris, 2005.

Marin L., *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, 2009.

Moran L., *Imaging Judge. A Case Study of Judicial Portraiture*, in Kjell Å Modéer, Martin Sunnqvist (eds.), *Legal Stagings: The Visualization, Medialization and Ritualization of Law in Language, Literature, Media, Art and Architecture*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2012.

Moran L., “‘Every Picture Tells a Story’; Picturing Judicial Biography”, in *Legal Information Management*, 2014, 14 (1).

Moran L., *Judicial Portrait*, in <http://www.portrait.gov.au/magazines/24/judicial-portraits>

Nancy. J.-L., *La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull'immagine*, tr. it di A. Moscati, Cronopio, Napoli, 2011.

Pascal B., *Pensieri*, tr. it. di P. Serini, Einaudi, Torino, 1962.

Paulson R., *Hogarth. Art and Politics, 1750-1764*, (III), The Lutterworth Press, Cambridge, 1993.

Radbruch G., *Propedeutica alla filosofia del diritto*, ed. it. a cura di D. Pasini, Giappichelli, Torino, 1959.

Robert Ch.-N., *Une allégorie parfaite. La Justice. Vertu, courtisane et bourreau*, Georg, Genève 1993.

- Robert Ch.-N., *La justice dans ses décors (XV^e-XVI^e siècles)*, Droz, Genève 2006.
- Rosset C., *L'Objet pictural. Notes sur Pierre Soulages*, Musée Saint-Pierre, Lion, 1987.
- Severino E., *Dike*, Adelphi, Milano, 2015.
- Townsend-Gault Ch., *Symbolic Facades: Official Portraits in British Institution since 1920*, in "Art History", 11, 4, 1988.
- Trusler J., *The Works of William Hogarth: In a Series of Engravings; with Descriptions and a Comment on Their Moral Tendency*, Jones and Co, London, 1833.
- Yablon Ch.M., *Wigs, Coifs, and Other Idiosyncrasies of English Judicial Attire*, in <http://www.cardozo.yu.edu/life/spring1999/wigs/>
- V. Zambrano, "Un'indagine nella retorica: dalla *vulnerabilità sociale* di Zola alla *deumanizzazione* di Kafka, in *ANAMORPHOSIS. Revista internacional de Direito e Literatura*, 1, 2, 2015.

Elenco delle illustrazioni

1. P. Lallemand, *Guillaume de Lamoignon*, Château de Versailles, 1671.
2. H. Rigaud, *Cardin Lebreton*, Parigi, 1712, collezione privata.
3. S. Lawrence, *Frederick Pollock*, National Portrait Gallery, London, s.d.
4. Anonimo, *Adrien Louis Marie de la Kethulle de Ryhove*, Gand, s.d.
5. Mario Berri, Galleria della Procura generale del Palazzo di Giustizia, Roma, s.d.
6. William Hogarth, *The Bench*, 1753-1754, Fitzwilliam Museum, Cambridge.
7. Félicien Rops, *Un portrait flatté*, Charivari, 31 janvier 1840.

Cultura giuridica e diritto vivente

Direttivo

Direzione scientifica

Direttore: Giuseppe Giliberti

Co-direttori: Luigi Mari, Lucio Monaco.

Direttore responsabile

Valerio Varesi

Consiglio scientifico

Luigi Alfieri, Jean Andreau, Franco Angeloni, Andrea Azzaro, Antonio Blanc Altemir, Alessandro Bondi, Licia Califano, Alberto Clini, Maria Aránzazu Calzada Gonzáles, Piera Campanella, Antonio Cantaro, Maria Grazia Coppetta, Francesco Paolo Casavola, Lucio De Giovanni, Laura Di Bona, Carla Faralli, Fatima Farina, Vincenzo Ferrari, Andrea Giussani, Matteo Gnes, Guido Guidi, Giovanni Luchetti, Realino Marra, Guido Maggioni, Paolo Morozzo Della Rocca, Paolo Pascucci, Susi Pelotti, Aldo Petrucci, Paolo Polidori, Orlando Roselli, Eduardo Roza Acuña, Elisabetta Righini, Thomas Tassani, Patrick Vlacic, Umberto Vincenti.

Coordinamento editoriale

Marina Frunzio, M. Paola Mittica.

redazioneculturagiuridica@uniurb.it

Redazione

Luciano Angelini, Chiara Lazzari, Massimo Rubechi.

Collaborano con *Cultura giuridica e diritto vivente*

Giovanni Adezati, Athanasia Andriopoulou, Cecilia Ascani, Chiara Battaglini, Alice Biagiotti, Chiara Bigotti, Roberta Bonini, Darjn Costa, Marica De Angelis, Giacomo De Cristofaro, Elisa De Mattia, Luca Di Majo, Alberto Fabbri, Francesca Ferroni, Valentina Fiorillo, Chiara Gabrielli, Federico Losurdo, Matteo Marchini, Marilisa Mazza, Maria Morello, Massimiliano Orazi, Natalia Paci, Valeria Pierfelici, Ilaria Pretelli, Edoardo A. Rossi, Francesca Stradini, Desirée Teobaldelli, Matteo Timiani, Giulio Vanacore, Giordano Fabbri Varliero.

Cultura giuridica e diritto vivente è espressione del Dipartimento di Giurisprudenza (DiGiur) dell'Università di Urbino. Lo sviluppo e la manutenzione di questa installazione di OJS sono forniti da UniURB Open Journals, gestito dal Servizio Sistema Bibliotecario di Ateneo. **ISSN 2384-8901**



Eccetto dove diversamente specificato, i contenuti di questo sito sono rilasciati con Licenza [Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
